

3. 罗平冠《谭盾音乐及其对中国音乐创作的启示》《江汉大学学报(人文科学版)》第24卷第5期2005年10月 91-95页= Ло, Пингуань. Музыка Тань Дуня и ее влияние на музыкальное творчество в Китае / Пингуань Ло // Научный вестник университета Цзянхань. – 2005. – Выпуск 24, №5. – С. 91–95.
4. 李英华《角色的转换和观念的变化—从听谭盾的作品谈起》《人民音乐》1996年第5期 = Ли, Инхуа. Смена ролей и изменение концепций – Слушая произведения Тань Дуня / Инхуа Ли // Народная музыка. – 1996. – № 5.
5. 吴苏宁《他使音乐获得了新生—谭盾和他的现代音乐》[J]《福建艺术》1994年05期 = У, Сунин. Он дал музыке новую жизнь – Тань Дунь и его современная музыка / Сунин У // Искусство провинции Фуцзянь. – 1994. – № 5.
6. 杨玲《谭盾有机音乐研究》山东大学 2009年5月 = Ян, Лин. Исследования органической музыки Тань Дуня / Лин Ян // Шаньдунский университет. – 2009. – № 5.
7. 张辉《谭盾音乐的深远意义》兰州商学院学报总21卷第2期 2005年4月= Чжан, Хуэй. Глубокое значение музыки Тань Дуня / Хуэй Чжан // Научный вестник торгового колледжа Ланьчжоу : в 21 вып. – 2005. – № 2.
8. 张娜《谭盾音乐的中西异合》《音乐创作》2014年第5期102-104页= Чжан, На. Гетеросинтез Китая и Запада в музыке Тань Дуня / На Чжан // Музыкальное творчество. – 2014. – № 5. – С. 102–104.

*Чжан Сяньлян*

### **ОСОБЕННОСТИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ЯЗЫКА КИТАЙСКОЙ НАРОДНОЙ МУЗЫКИ**

*В статье раскрываются особенности языка китайской народной музыки посредством анализа мелодии, ритма, лада, гармонии, структуры и тембра китайской народной музыки.*

*Zhang Xianliang*

### **THE CHARACTERISTICS OF THE ARTISTIC LANGUAGE OF CHINESE NATIONAL MUSIC**

*The article reveals the features of the language of Chinese folk music by analyzing melody, rhythm, harmony, structure and timbre of Chinese folk music.*

В Китае проживает 55 малых народностей, включая туцзя, мяо, тун, яо, хуэй, чжуан, бай, уйгуров и др. В процессе исторического развития каждая из них сформировала богатую, стилистически разнообразную народную музыку, в которой мы можем обнаружить ярко выраженные национальные черты в особых мелодиях, ритмах, аккордах, формах композиции, тембрах и прочих музыкальных средствах выразительности.

Что касается традиционной китайской музыки, «мелодия зачастую представляет музыку в целом, даже во всей ее совокупности» [3, с. 67].

В традиционной китайской музыке одноголосные мелодические линии имеют богатую выразительность. «Восходящий мелодический рисунок (в особенности прогрессирующий) обладает большей движущей силой и композиционной напряженностью, тогда как нисходящая мелодическая линия выражает упадок силы. Хотя изолированная горизонтальная линия не может отобразить изменения высоты звучания и направление развития мелодии, но непрерывная протяженность дает мелодической линии новое напряжение и расширяет композицию» [1, с. 46].

Мелодии китайской музыки отличаются свободой и плавностью, формы ее композиции неупорядоченные. В особенности это касается музыки для гуциня, где практически в каждой ноте для исполнителя существует возможность свободного самовыражения, поэтому одна и та же пьеса, исполненная различными музыкантами и даже одним и тем же человеком в разное время в разных местах, может раскрывать различные музыкальные эффекты и эмоциональное содержание.

Китайская музыка в основном представлена одноголосной мелодией, она находилась под общим влиянием ритма литературного языка, ритма труда и ритма движения танца, обладая такими особенностями, как неопределенность и свободная изменчивость. Однако для ритма в китайской музыке отнюдь не характерно отсутствие упорядоченности. Как писал известный интеллигент династии Цин Сюй Дачунь, «Фиксированный метр отсутствует, но он повсюду; отсутствие определенного ритма превосходит определенный ритм» [4, с. 66]. Ритм в китайской музыке находится не в нотах, а в чувствах исполнителя, он полностью раскрывает гармоничное единство человека и музыки.

Традиционная китайская музыка преимущественно использует пятиступенный звукоряд, ступенями которого являются «гун» (до), «шан» (ре), «цзюэ» (ми), «чжи» (соль), «юй» (ля). Если добавить недоминантные ступени, то можно получить шести- или семиступенный звукоряд. Хотя между всеми ступенями звукоряда существует разделение на основную и второстепенную, ярко выраженные отличия отсутствуют. В древнем трактате о музыке «Юэ-цзи» сказано: «Гун является правителем, шан – министром, цзюэ – народом, чжэн – событиями, юй – предметами». Как видно из этого, статус тона гун в древней китайской музыке является непоколебимым, он считается основным, тогда как все прочие – вспомогательными. Мелодия может начинаться с любой ступени и завершаться также любой, лад обычно свободный. Поэтому для традиционной китайской музыки роль и значение лада не сравнимы по важности с мелодией.

Что касается гармонии, то в древней китайской музыке гармония практически отсутствовала, более того, отсутствовали системные теории, касавшиеся учения о гармонии. В китайской народной музыке существует особое явление многоголосия, когда интервалы между голосами составляют кварты или квинты, и в музыке достигается эффект, похожий на гармонию. Аккорды в китайской национальной музыке являются случайным вертикальным сочетанием горизонтальных мелодий, структура аккордов преимущественно представляла собой сочетание кварт, квинт и секунд, в которых отсутствует наклонение и функциональность традиционной западной гармонии.

Что касается формы композиции, формирование музыкальной композиции в основном зависело от изменений темпа и ритма (классической моделью является «свободный ритм – медленный темп – средний темп – быстрый темп – свободный ритм»). Особенностью композиции китайских музыкальных форм можно назвать стремление к противопоставлению в рамках единства. Традиционная китайская музыка основана на мелодии, она придает большое значение передаче чувств, человеческие эмоции и мелодия соединяются в композиции формы. Музыкальность китайских авторов обладает

характерными чертами «золотой середины», «бесстрастности», поэтому мелодия, как правило, имеет ровный, плавный рисунок. В силу необходимости соответствия закономерностям развития природы композиция форм является однообразной. Противопоставление форм находит свое конкретное проявление в том, что «на базе рефренов создаются частичные, местные вариации раскрытия темы с импровизационным характером, путем изменений ритма и темпа реализуется компоновка музыкальной композиции» [2, с. 61].

Что касается тембра, китайские инструменты подчеркивают индивидуальность, они преимущественно изготавливаются из природных материалов. Каждый инструмент обладает своим характерным индивидуальным тембром, что в особенности хорошо передает самые минимальные изменения динамики, колорита, высоты звука. Национальные китайские музыкальные инструменты преимущественно относятся к мелодическим. Традиционные китайские национальные музыкальные инструменты, такие как гуцзинь, флейта сяо, бамбуковая дудочка, эрху и др., отличаются уникальным характерным тембром, который весьма подходит для выражения линейного рисунка мелодии. Как в игре ансамбля, так и при упоре на мелодию, в инструментальной музыке практически отсутствуют аккорды, басы и контрапункт.

Таким образом, мы приходим к выводу, что китайская народная музыка демонстрирует такую черту, как одноголосие: одноголосная мелодия китайской народной музыки несет в себе всю полноту музыкального содержания, ей нет необходимости использовать сложные гармонии, полифонические приемы, ее ритм, лад и форма композиции обычно свободный неопределенный и неупорядоченный.

#### Список литературы:

1. 李吉提 再谈线性音乐的线性分析技术西安音乐学院学报 1996年第4期 = Ли, Цзити. И снова о технике линейного анализа линейной музыки / Цзити Ли // Вестник сианьской консерватории. – 1996. – № 4. – С. 45–47.
2. 李殊 中西音乐美学比较研究博士艺术学成都四川大学 = Ли, Шу. Сравнительные исследования китайской и западной музыкальной эстетики : дис. ... канд. искусствоведения / Шу Ли. – Чэнду : Сычуаньский университет, 2007. – 179 с.
3. 王次召 中国传统音乐文化中的人文精神音乐研究 1991年第4期 = Ван, Цычжао. Дух гуманности в традиционной китайской музыкальной культуре / Цычжао Ван // Музыкальные исследования. – 1991. – № 4. – С. 66–68.
4. 徐大椿 乐府传声著北京中国戏剧出版社 = Сюй, Дачунь. Переводы и комментарии к данным Музыкальной палаты / Дачунь Сюй. – Пекин : Китайский театр, 1982. – 170 с.

*Mikita Халькоў*

#### ЭТНАМУЗЫЧНАЕ ВЫХАВАННЕ: БЕЛАРУСКАЯ ТРАДЫЦЫЯ І ЗАМЕЖНЫ ВОПЫТ

*У артыкуле, прысвечаным этнамузычнаму выхаванню, характар традыцыйнага навучання музыцы ў беларускіх фальклорных і постфальклорных асяродках супастаўляецца з некаторымі аспектамі метадзкі Карла Орфа, Шынічы Сузукі, сучасным вопытам пераймання фальклорных узораў.*

*Mikita Khalkou*

#### ETHNO-MUSICAL EDUCATION: BELARUSIAN TRADITION AND EXPERIENCE OF OTHER COUNTRIES

*The paper concerns the Ethnomusical education. Folk music education in Belarusian folklore and postfolklore circles correlated with certain aspects of the method of Carl Orff, Shinichi Suzuki, the modern experience of transmission of folk art.*

Этнамузычнае выхаванне з'яўляецца адным з найцікавейшых сродкаў выхавання асобы. Дзякуючы пэўным гістарычным і культуралагічным зменам, у кожнага народа (этнасу) была створана свая непаўторная сістэма стварэння музычных сродкаў, формаў выканальніцтва ды, канешне ж, працэсу навучання ў дадзенай галіне. Сучасная медыйная культура мае сродкі стварыць «трэнд» з любой культуры, гарантуе ёй новае жыццё і ўвасабленне. Напрыклад, дзякуючы папулярным тэлесерыялам, на хвалю папулярнасці ўзнялася культура вікінгаў, дзякуючы распаўсюджванню масавай анімэ-культуры, не згасе зацікаўленасць культурай Японіі і інш. Для таго, каб зацікавіць сучаснага чалавека, сучасную моладзь, этнавыхаванне, у папярэднім прыкладзе, падаецца ў прывабнай форме (пачынаючы ад прывабнага знешняга выгляду даследчыкаў ды выкладчыкаў, завяршаючы трэндавай формай данясення навуковай і культурнай інфармацыі).

На сённяшні дзень тэма трансфармавання беларускай этнакультуры з дапамогай сучасных тэхналогій на аснове замежнага сучаснага вопыту не ў поўнай меры раскрыта ў навуковай літаратуры. Беларуская культура, па сутнасці этнамузычнае выхаванне, дзякуючы даўнім традыцыям, мае багаты патэнцыял у сучасным асяроддзі. Звернемся да звестак аб традыцыйным музычным этнавыхаванні.

Вялікая роля ў беларускай традыцыі адводзілася персоне музыкі, непасрэднаму носьбіту традыцыі. У навуковай і публіцыстычнай літаратуры персана музыкі разглядаецца як складаная структурная мадэль, якая фарміруецца з дапамогай сацыяльных і псіхалагічных абставін. Мэтадасягальная прылада музыкі – музычны інструмент.

Менавіта паняцце «н а р о д н ы і н с т р у м е н т» у мастацтвазнаўстве мае мноства падыходаў. Так, напрыклад, у «Музычным энцыклапедычным слоўніку» пад тэрмінам маюцца на ўвазе інструменты, якія распаўсюджаны ў народнай музычнай практыцы [1, с. 371]. У межах апошняга падыходу ўсе народныя музычныя інструменты дадаткова падзяляюцца на «спрадвечныя» і «прыўнесеныя».

У вясковым асяроддзі тэрмін «м у з ы ч н ы і н с т р у м е н т» замацаваны толькі за пэўнымі гукавымі прыладамі (дудой, скрыпкай, гармонікам, цымбаламі і т.д.), але ў этнаінструментазнаўчай навуцы ён распаўсюджваецца на ўсе гукавыя прылады, укаранёныя ў народны побыт.

У працы М.Я. Нікіфароўскага «Очерки Витебской Белоруссии «Дударь и Музыка» [2] апісваюцца этапы навучання музыкі на пэўным музычным інструменце ў традыцыі. У працэсе аналізу працы можна вулучыць наступныя этапы.

Першапачаткова чалавек знаёміцца з пэўнымі музычнымі традыцыямі яшчэ да нараджэння: цяжарная жанчына спявае песні, слухае музыку. Таксама на этапе нараджэння дзіцяці, у межах радзіннага абраду, гучаць традыцыйныя спевы, часам музыка; на працягу пэўнага часу сталення дзіцяці кожная маці спявае дзецям калыханкі ды забаўлянкі.